Francesca Summa - 2 Mar 2022

L'immagine del mito tragico: Medea fra teatro e pittura vascolare

L'immagine del mito tragico:
Medea fra teatro e pittura vascolare

Francesca Summa

Introduzione

In che misura un ceramografo del IV secolo a.C. aveva intenzione di raffigurare una rappresentazione teatrale, e in che misura uno studioso moderno si dibatte per consegnare una vena tragica all'opera del suddetto ceramografo?

Il presente contributo intende essere un'esplorazione interdisciplinare della tematica circa il rapporto fra teatro tragico greco, inteso sia dal punto di vista contenutistico che scenico, e pittura vascolare magnogreca[1]. L'interesse per il tema nasce dalla lettura del saggio di Oliver Taplin, *Pots and Plays* (2007), che, sulla scia dell'opera di Trendall e Webster degli anni '70 del secolo scorso, ha riacceso il dibattito nella comunità scientifica fra coloro che relazionano particolari soggetti mitologici della ceramica figurativa magnogreca alle coeve opere tragiche (i cosiddetti filodrammaci), e coloro che invece difendono l'autonomia del repertorio iconografico e della *techne* del ceramografo (i cosiddetti iconocentrici). La linea di pensiero seguita da Taplin sembra non schierarsi né dall'una né dall'altra estremità, assumendo una posizione intermedia e affermando che l'influenza della tragedia sulla ceramografia consiste nell'aiuto che la conoscenza del mito tragico può offrire alla decodifica e alla maggiore comprensione delle immagini, secondo una formula di "enriching". Tuttavia, l'atteggiamento mediatore della tesi di Taplin si riferisce al solo livello contenutistico della questione, poiché egli si rivolge invece ottimisticamente nel rapportare le immagini vascolari alle *performances* teatrali, quasi come se il ceramografo riproponesse nella sua opera la sua esperienza di spettatore della scena tragica.

Lo scopo è sviluppare un atteggiamento critico nei confronti di tale questione e capire in che misura la drammatizzazione tragica del mito e la sua messa in scena possano aver avuto un qualche impatto sulle rappresentazioni vascolari di area magnogreca tra la fine del V secolo e il IV secolo a.C., e secondo quali modalità una innovativa versione drammaturgica abbia avuto una ricaduta sulla produzione vascolare. A tal fine, si riporta uno dei casi studio più emblematici della questione: dopo aver ripercorso le tappe e le versioni fondamentali del mito di Medea, ci si concentrerà sulla variante oggetto di analisi, delineando le innovazioni apportate nell'immaginario mitico comune dalla tragedia euripidea. Infine, si passerà in rassegna la tradizione iconografica di tale figura, prima e dopo lo scarto realizzato dalle innovazioni drammaturgiche, in modo da innescare ragionevoli domande: perché in presenza di una consolidata tradizione iconografica, i ceramografi magnogreci iniziano a rappresentare (o i loro committenti a chiedere) una nuova versione del mito? Come mai tale schema presenta forti affinità con il testo, a livello contenutistico, o con la rappresentazione, a livello scenico, drammatici? E soprattutto, sulla scia di una prospettiva "prudente", l'artigiano intende rappresentare (o il committente chiedere) il mito di Medea o la *Medea* di Euripide?

[1] Si tratta di ceramica proveniente da contesti funerari, per una committenza riferibile alle élites locali.

Storia di un mito

Medea era la figlia di Eeta, re della Colchide[2] a sua volta figlio di Elio, e di Idia, figlia di Oceano. Secondo altre versioni, era figlia di Ecate, la dea dell'oltretomba e padrona delle arti magiche, e nipote o sorella di Circe, la maga dell'*Odissea* omerica[3]. Il suo stesso nome ricalca la sua fama di grande conoscitrice della scienza magica: Μήδεια ha la stessa radice del verbo greco μήδομαι, "escogito", nonché del sostantivo μῆτις, l'intelligenza acuta che sa trovare soluzioni in qualsiasi situazione, anche venendo meno a criteri morali[4].

La figura di questa eroina ha sicuramente trovato la sua precisa identità psicologica nella tragedia euripidea, tuttavia il mito di Medea esisteva già secoli prima di Euripide. La prima attestazione documentata del nome di Medea è data da Esiodo (seconda metà dell'VIII secolo a.C.) nella *Theogonia*, in cui sottolinea la discendenza divina di Medea[5] e racconta l'unione con Giasone, figlio di Esone[6]. La figura della maga colchica è dapprima esclusivamente legata al mito degli Argonauti, conosciuto già dal poeta dell'*Odissea*, in cui Circe racconta come una sola nave sia riuscita a superare le Rupi Erranti, ovvero la nave Argo guidata da Giasone, di ritorno dalla Colchide regnata da Eeta, fratello di Circe[7]. Si potrebbe quindi ipotizzare l'esistenza di un antico poema sul mito degli Argonauti, che tuttavia è andato perduto, ma ci viene riportato in versione integrale da Pindaro (518-438 a.C.) nella *Pitica IV*: Pelia, re di Iolco, voleva eliminare Giasone a causa di un oracolo funesto (*Pyth IV*, vv. 71-78) e, sperando che il nipote non tornasse più vivo, lo mandò nella lontana Colchide, col pretesto della ricerca del Vello d'Oro[8]. Quest'ultimo, la pelle aurea dell'ariete alato Crisomallo, fu rubato dal re Eeta al suo ospite Frisso, che aveva sacrificato agli dèi l'animale che lo aveva salvato dai piani omicidi di Ino[9]. Quando gli Argonauti arrivarono nella terra di Eeta, questi impose a Giasone di sostenere due prove prima di potersi impossessare del Vello, imprese superate solo grazie all'aiuto delle magie di Medea, la quale si era innamorata dell'eroe per intervento di Afrodite (*Pyth. IV*, vv. 213-223): la fatica dell'aratro e l'uccisione del mostruoso serpente custode del Vello (*Pyth. IV*, vv. 224-249), dopo le quali portò via con sé l'innamorata Medea (*Pyth. IV*, vv. 250-251)[10]. Il re si mise sulle tracce di Giasone, ma Medea impedì che li raggiungesse uccidendo il fratellastro Apsirto e spargendo le membra dietro di sé, in modo tale che il padre perdesse tempo nel raccogliere i resti del figlio[11].

Medea è spesso associata alla pratica dello σπαραγμός, rito sacrificale per smembramento, seguito dalla bollitura e dal ringiovanimento della vittima in un calderone[12]: fu questa l'insidia che tese a Pelia, una volta tornati a Iolco. Dopo aver nascosto la nave e gli Argonauti, Medea convinse Pelia che gli avrebbe donato una nuova giovinezza, dimostrandogli il procedimento magico su di un ariete: lo tagliò in tredici pezzi e lo fece bollire in un calderone, fingendo di ringiovanirlo

[2] Regione caucasica sulle rive del Mar Nero, corrispondente grosso modo all'attuale Georgia.
[3] (LOZZA 2006, p. 14)
[4] (LOZZA 2006, p. 15)
[5] HES. *Theog.* vv. 958-962 (trad. ROMAGNOLI)
[6] HES. *Theog.* vv. 992-1002 (trad. ROMAGNOLI)
[7] HOM. *Od.* XII, 69-72 (trad. DI BENEDETTO)
[8] (MANUELLO 2011, pp. 111-129)
[9] Il marito di Ino, Atamante, aveva rifiutato la prima moglie Nefele, da cui aveva avuto i due figli Elle e Frisso, che Ino cercò di uccidere per far primeggiare suo figlio nelle contese per la successione al trono.
[10] (MANUELLO 2011, pp. 139-148)
[11] (FERRARI 2019, p. 447)
[12] (GAZZOLDI 2013, p. 5)

sostituendolo con un agnellino nascosto[13]. Convinse così le figlie, le Peliadi Evadne e Anfinome, con l'eccezione di Alcesti, a tagliarlo a pezzi e farlo bollire nello stesso calderone dell'ariete, tuttavia alla fine Medea non mantenne la promessa di pronunciare le formule necessarie per il ringiovanimento e fuggì con Giasone a Corinto[14]. Inoltre, vi è anche la tradizione di una "rinascita" di Giasone dal calderone di Medea, testimoniata da uno scolio a Euripide, che la attribuisce a Ferecide (VI-V sec. a.C) e a Simonide (556-466 a.C.)[15].

Dopo che Giasone e Medea regnarono per dieci prosperi anni su Corinto, Giasone ripudiò Medea e sposò la figlia del re Creonte, nella speranza di avere una posizione prestigiosa e una discendenza reale[16]. A quest'ultimo episodio del mito e alla vendetta di Medea è dedicata l'omonima tragedia euripidea. Portando a nudo la collera e la passione dell'eroina, Euripide (485-406 a.C.) sembra quasi umanizzarla per giustificare le azioni terrificanti che si appresta a compiere: uccidere la principessa[17] e il re corinzio Creonte attraverso dei doni intrisi di veleni (EUR. *Med*. vv. 1121-1221), e i suoi figli, per recare grande dolore a Giasone e negargli una discendenza (EUR. *Med*. vv. 1271-1316). Dopo i delitti compiuti, ella fugge sul carro del Sole, padre di suo padre (EUR. *Med*. vv. 1321-1322), portando con sé i cadaveri dei suoi figli.

L'infanticidio è tuttavia raccontato anche in altre versioni. Il già citato Pindaro, nell'*Olimpica XIII*, racconta che Medea, quando era sovrana di Corinto, liberò la città da una carestia e per questo Zeus se ne innamorò, ma ella rifiutò il suo amore temendo l'ira di Hera: come ricompensa, la dea promise a Medea che i suoi figli sarebbero stati immortali, ma purtroppo essi perirono[18]. In merito a questa versione, il motivo della morte dei figli è più dettagliato nei *Korinthiaka* del poeta corinzio Eumelo (VIII secolo a.C.), citato da Pausania (PAUS. 2, 3, 11): Medea, ad ogni parto, tentava di rendere immortale il neonato interrandolo nel santuario di Hera, ma ogni volta la pratica falliva e i figli morivano[19]. Creofilo, poeta epico di Samo dell'VIII secolo a.C., riferisce che, dopo la fuga di Medea in seguito all'uccisione di Creonte, furono i Corinzi ad aver ucciso i figli di Medea, per poi spargere la voce che il delitto era stato compiuto dalla madre[20]. Partendo da queste premesse, sembrerebbe che l'originalità della *Medea* di Euripide all'interno dello scenario mitico generale verta su due punti: l'omicidio premeditato e consapevole dei figli, e la fuga di Medea sul carro del Sole.

Il mito conosce ulteriori sviluppi: Medea, come già anticipato nella tragedia euripidea (Eur. *Med*. vv. 663-758), sposò Egeo, sovrano di Atene. I due ebbero un figlio, Medeo, ma quando Teseo, figlio di Egeo, tornò da Trezene, Medea tentò di avvelenarlo, temendo per sé e per il figlio: alla fine Egeo riconobbe il figlio ed esiliò la donna[21]. Medea non morì mai, bensì divenne immortale e regnò nei Campi Elisi dove si sostiene fu sposa di Achille[22].

[13] (GRAVES 2018, p. 567)
[14] (GRAVES 2018, p. 568)
[15] (MENICHETTI 2007, p. 122)
[16] (LOZZA 2006, p. 15)
[17] In tutta la tragedia euripidea non è attestato il nome della figlia di Creonte, chiamata dagli autori successivi ora Glauce, ora Creusa.
[18] (TEDESCHI 2010, p. 6)
[19] (CARUSO 2005, p. 347)
[20] (TEDESCHI 2010, p. 6)
[21] (LOZZA 2006, p. 19)
[22] (GRAVES 2018, p. 573)

La Medea di Euripide

Il volto che i moderni hanno del personaggio di Medea è plasmato dall'omonima tragedia euripidea: figura femminile di un certo spessore, è abbandonata dal marito Giasone e non per questo cede allo sconforto, bensì ordisce la sua cruenta vendetta uccidendo la rivale, il sovrano che aveva decretato per lei l'esilio e i suoi stessi figli, per poi ergersi trionfante, quasi come «il *deus ex machina* di se stessa»[23]. Per quanto la Medea euripidea appaia così influente ai nostri occhi, tanto si crede sia apparsa agli occhi degli antichi, influenzandone l'immaginario collettivo e la produzione artistica. La "rivoluzione" del dramma di Euripide sembra infatti aver tagliato in due parti la storia iconografica dell'eroina: da un lato la Medea esiodea, donna semidivina, sacerdotessa e maga, dall'altro la Medea euripidea, donna trionfante dall'abbandono subìto e brutale infanticida.

Alla luce di queste premesse, comunque fortemente "ottimiste", bisogna condurre un'attenta analisi di quello che effettivamente parve agli occhi dei contemporanei di Euripide. Allestita in un contesto storico a dir poco complesso come quello della Guerra del Peloponneso, la tragedia euripidea testimonia la crisi della *polis* ateniese, portando in scena l'impossibilità del rapporto tra la stirpe greca e una barbara come Medea, proveniente da una terra lontana e incivile, evocando l'impatto della legge periclea del 451 a.C. (ARIST. *Ath*. 26, 4) volta a limitare i matrimoni con donne straniere[24]. Indubbiamente Euripide attirò l'attenzione, ma la tragedia non fu inizialmente apprezzata dai contemporanei: secondo la *hypothesis* di Aristofane di Bisanzio, quando il dramma andò in scena nel 431 a.C. il verdetto della giuria alle Grandi Dionisie relegò Euripide al terzo e ultimo posto, dopo il figlio di Eschilo, Eufrione, e Sofocle[25]. Probabilmente la mancata vittoria è da imputare a motivazioni di carattere politico, non alla brutalità della versione euripidea[26], e non si può rintracciare neanche nella testimonianza di Parmenisco, per il quale Euripide avrebbe ricevuto denaro dai Corinzi, nemici degli Ateniesi, per aver attribuito a Medea l'uccisione dei suoi figli, scagionandoli così dal delitto che gravava su di loro. Quest'ultima notizia è certamente ritenuta una calunnia, tuttavia testimonia la presenza di ambienti ostili al poeta[27].

Una conferma della freddezza con cui gli Ateniesi accolsero la tragedia euripidea è testimoniata dall'iconografia: nella cultura figurativa attica, nonostante sia presente la figura mitica di Medea, non vi è testimonianza che rappresenti le avventure corinzie dell'eroina. Bisogna infatti spostarsi in Occidente per trovare le prime immagini vascolari che sembrano avere un'attinenza, se non altro tematica, con il dramma euripideo[28]. Il *corpus* dei vasi 'tragici' considerato fa riferimento a tre episodi della tragedia: la morte della figlia di Creonte, l'uccisione dei figli[29] e la fuga di Medea sul carro del Sole.

Medea nelle immagini vascolari

L'immagine di Medea è attestata soprattutto nella pittura vascolare: il soggetto probabilmente non fa parte del repertorio della scultura monumentale e celebrativa, essendo un genere 'pubblico' e ufficiale, ma è più adatto al genere 'privato' della ceramografia. All'interno di essa anche Medea è

[23] (LOZZA 2006, p. 17)
[24] (BAGGIO 2016, p.167)
[25] (TEDESCHI 2010, p. 8)
[26] Gli Ateniesi conoscevano infatti altri episodi di figlicidio, come il mito di Ino o di Procne.
[27] (TEDESCHI 2010, p. 8)
[28] (CARUSO 2005, p. 343)
[29] Questi due episodi non sono rappresentati sulla scena teatrale, bensì raccontati dal messaggero.

presente in misura diversa nei vari periodi e nelle varie produzioni, tanto che risulta difficile stabilire se esiste o meno un rapporto fra queste fluttuazioni nell'arte figurativa e la presenza della figura nella produzione letteraria[30].

Medea non è un personaggio mitico raffigurato spesso, infatti la sua presenza è numericamente esigua, tuttavia può vantare, rispetto ad altre eroine, una storia iconografica molto lunga, che va dal VII secolo a.C. fino agli inizi del III secolo d.C. Questa storia conosce una chiara demarcazione intorno al 430 a.C., quando nell'iconografia di Medea entra il *topos* della madre infanticida, mancante del tutto nelle raffigurazioni precedenti, ma episodio saliente dell'omonima tragedia euripidea portata in scena nel 431 a.C.[31]

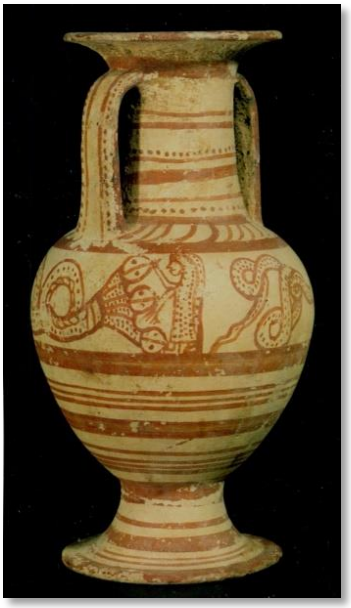

Fig. 1. *Medea (?).* Anfora ceretana, 660-640 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

Le prime raffigurazioni di Medea risalgono al VII secolo a.C. e provengono dall'Etruria. Un'anfora ceretana (fig. 1) dipinta nella cosiddetta tecnica del "rosso su bianco", attribuita al Pittore di Amsterdam e databile agli anni tra il 660 e il 640 a.C. rappresenta la scena di una donna che indossa un lungo mantello, intenta ad affrontare un enorme serpente a tre teste: potrebbe trattarsi infatti di Medea nell'atto di impiegare le sue arti magiche per ammansire il drago della Colchide posto a guardia del Vello d'Oro, ma l'assenza di iscrizione non permette di stabilire ciò con certezza[32].

La prima testimonianza certa che possediamo, sempre in ambito ceretano, è un'olpe in bucchero del 630 a.C. rinvenuta in una tomba principesca, decorata a rilievo e incisione, il cui fregio è disposto su due registri: in quello superiore è raffigurata una teoria di animali ispirata al repertorio naturalistico di matrice siro-fenicia, secondo il modello dello stile tardo orientalizzante etrusco. In quello inferiore è rappresentata una scena mitica, suddivisa in tre nuclei narrativi distinti, nel complesso di difficile interpretazione: una coppia di lottatori impegnati in un combattimento; un personaggio maschile nudo e alato con iscrizione TAITALE, probabilmente Dedalo; una processione di sei uomini nudi che trasportano un lungo tessuto dagli orli ricamati, verso una scena in cui si evidenziano due figure stanti ai lati di una struttura alta decorata da un reticolo graffito, forse un pilastro o un altare stilizzato (fig. 2). A destra dell'altare vi è una donna la cui identificazione è assicurata dall'iscrizione graffita sull'*himation* "METAIA" e un giovane nudo, la cui parte superiore del corpo spunta da un calderone, con le mani che fanno leva sulle anse, forse nell'atto di tirarsi fuori dal bacino[33]. L'episodio a cui la scena fa riferimento è l'incantesimo di ringiovanimento, come si evince dalla presenza del calderone, da parte della maga Medea su un giovane uomo, probabilmente Giasone. La scena si collega alla fila di uomini sulla destra, riconoscendo in essa gli Argonauti, che trasportano il lungo tessuto inizialmente identificato con il Vello, ma successivamente interpretato

[30] (ISLER-KERÉNYI 2000, p. 117)
[31] (ISLER-KERÉNYI 2000, p. 118)
[32] (GALASSO 2013, p. 230)
[33] (GALASSO 2013, p. 231)

alla luce di un collegamento fra gli episodi del fregio: potrebbe infatti richiamare la veste Lemnia, vinta dagli Argonauti nei giochi di Lemnos, testimoniati dai pugili posti alla sinistra di Giasone[34].

Fig. 2. *Rituale magico con Medea e Argonauti (?).* Particolare del fregio dell'olpe in bucchero, da Cerveteri, 630 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

In entrambi i casi (l'anfora ceretana e l'olpe in bucchero) Medea è rappresentata nel pieno esercizio delle sue arti magiche e la sua iconografia è simile in ambedue le raffigurazioni. La donna, infatti, indossa un abito lungo fino alle caviglie: sull'anfora (fig. 1) la veste è decorata con file di punti ed è completata da un velo che copre il capo e ricade sulle spalle; sull'olpe (fig. 2) l'indumento è ornato da fasce a tratteggio verticale lungo gli orli, con un'apertura da cui esce il braccio con cui la donna regge lo scettro, segno della sua appartenenza a una stirpe regale[35].

Nella madrepatria greca la figura di Medea fa la sua prima apparizione all'inizio del VII secolo a.C. a Corinto, rappresentata secondo un'antica versione mitografica risalente ad Eumelo, che la vedeva sovrana della città. La scena, di cui è nota solo la descrizione trasmessa da Pausania, era rappresentata sull'arca di Cipselo, dono votivo della dinastia corinzia dei Cipselidi al santuario di Olimpia: sul monumento Medea figurava seduta su un trono, con accanto Giasone in piedi a destra e Afrodite dall'altra parte, la dea che aveva fatto in modo che Medea si innamorasse di Giasone e lo aiutasse a portare a termine la conquista del Vello d'Oro (PAUS. *Guida della Grecia*, V, 18, 3)[36].

Fig. 3. *Medea fra due serpenti*. *Lekythos* attica a figure nere, 530 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

Segue un lungo intervallo in cui mancano raffigurazioni di Medea: durante il primo periodo della ceramografia attica a figure nere (primi decenni del VI secolo a.C.) le immagini mitologiche aumentano per numero e varietà di soggetti, tuttavia sono assenti le imprese degli Argonauti di cui fa parte la storia di Medea[37]. Nella tradizione attica Medea diventa popolare solo più tardi: le prime attestazioni risalgono ai decenni finali del VI secolo a.C.[38].

[34] (MENICHETTI 2007, pp. 121-125)
[35] (ROSCINO 2006, p. 232)
[36] (ROSCINO 2006, p. 233)
[37] (ISLER-KERÉNYI 2000, p. 119)

Nelle più antiche attestazioni attiche a figure nere Medea non è rappresentata a figura intera: su una serie di *lekythoi* del Gruppo del Gallo, datate intorno al 530 a.C. è raffigurato solo il busto, di profilo e affiancato da due serpenti con le fauci spalancate, rivestendo un ruolo ricollegabile all'ambito ctonio. Il collegamento con Medea è attestato dal nome iscritto sull'esemplare più noto (fig. 3)[39].

Sul finire del VI secolo l'iconografia di Medea sulla pittura vascolare attica appare saldamente codificata: inizia a diffondersi la scena in cui, alla presenza di Pelia e delle sue figlie, ringiovanisce magicamente un ariete in un tripode bronzeo. L'uso della formula del calderone si data fra il 520 e la metà del V secolo a.C., abbracciando la produzione attica a figure nere e i primi esemplari a figure rosse: al centro dell'immagine si trova il calderone su tre piedi posto sul fuoco, e da esso emerge un ariete o un ragazzo. Quando compare l'ariete la scena rimanda all'episodio che prelude alla morte di Pelia, quando invece ad emergere dal calderone è il ragazzo, si tratta del mito di ringiovanimento di Giasone. Il calderone è un elemento del tutto iconografico: inverosimile è l'ipotesi che le raffigurazioni attiche del calderone siano ispirate a rappresentazioni teatrali come il dramma satiresco *Nutrici* (*Trophoî*) di Eschilo o le tragedie *Le raccoglitrici di erbe* (*Rhizotómoi*) di Sofocle e *Peliadi* (*Peliádes*) di Euripide, poiché posteriori all'emergere di questa tematica: se ne deduce che la formula del calderone è presente nel repertorio dei ceramografi attici per il suo significato intrinseco e in rapporto alla funzione dei supporti dell'immagine. Lo schema è utilizzato inizialmente su *lékythoi* a figure nere, forme vascolari tipiche dell'ambito rituale e sepolcrale, in cui il motivo del calderone, che ringiovanisce e ridona la vita, è facilmente ricollegabile alla sfera cui appartiene il vaso stesso. Nella serie di immagini con il calderone si nota il passaggio, fra il 480 e il 470 a.C., dalle *lékythoi* a figure nere a *stámnoi* e idrie a figure rosse: su questi oggetti a carattere simposiale la scelta del motivo del calderone dona una connotazione rituale (donne officianti attorno ad esso) orientata verso il mondo femminile, complementare alla produzione di vasi collegati con il mondo simposiale maschile. Dai ceramografi non è più scelta la Medea maga (figg. 1-2) o la Medea ctonia (fig. 3), bensì Medea come prototipo di sacerdotessa[40].

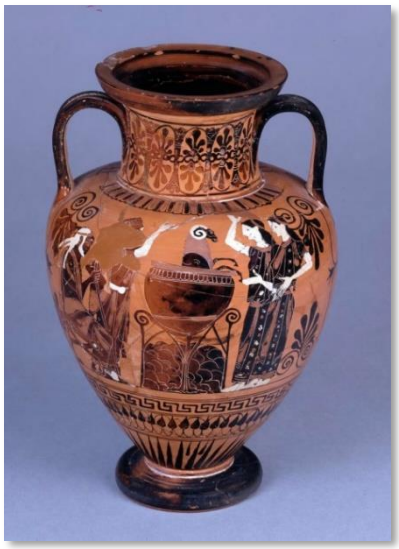

Fig. 4. *Medea ringiovanisce un ariete*. *Neck-amphora* attica, Gruppo di Medea, da Vulci, 520 a.C. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1837-0609-62)

Il vaso più antico della serie è un'anfora a collo distinto a figure nere (fig. 4) del 520 a.C. circa, rinvenuta a Vulci: al centro della scena vi è il calderone posto sul fuoco acceso e dal quale sbuca l'ariete. A sinistra di esso si trovano Medea e Pelia, il quale, rappresentato canuto e parzialmente calvo, assiste all'incantesimo, mentre a destra si trovano le due Peliadi[41].

Lo stesso schema compositivo è utilizzato su un'*hydria* attica a figure nere del 510 a.C. (fig. 5). La sola differenza è la presenza di una sola figlia di Pelia, mentre l'altra è sostituita da un inserviente inginocchiato intento ad attizzare il fuoco.

---

[38] (GALASSO 2013, p. 233)
[39] (GALASSO 2013, p. 233)
[40] (ISLER-KERÉNYI 2000, pp. 123-127)
[41] (GALASSO 2013, p. 234)

Anche un cratere proveniente da Vulci riporta la medesima iconografia: negli ultimi anni del VI secolo questo schema narrativo appare dunque fortemente consolidato e il lebete diventa una sorta di attributo iconografico della figura di Medea, proseguendo per circa un secolo e comprendendo anche la produzione a figure rosse (fig. 6)[42].

Fig. 5. *Medea ringiovanisce un ariete*. *Hydria* attica, Gruppo di Leagros, da Vulci, 510-500 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

Fig. 6. *Medea ringiovanisce un ariete*. Cratere a colonnette attico, Pittore di Egisto, 470 a.C. (BA 9978) (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

L'*hydria* attica a figure rosse databile al 470 a.C. (fig. 7) riporta la scena con una variante: la figura maschile intenta a sottoporsi all'incantesimo non è Pelia, bensì Giasone, la cui identificazione è resa possibile dalla presenza dell'iscrizione[43]. Inoltre si può notare anche un oggetto particolarmente identificativo dell'iconografia di Medea: una sorta di "cassettina" contenente erbe magiche. A titolo di esempio, questa associazione compare anche in un cratere della metà del V secolo, attribuito al Pittore di Polignoto, in cui Medea è raffigurata nell'atto di prendere le erbe dal suo cofanetto e gettarle nel calderone. Agli ultimi decenni del V secolo risale l'*hydria* attica (fig. 8) che ritrae Medea nel giardino delle Esperidi, colta mentre ha nella mano sinistra una casettina, simbolo delle sue arti magiche. Tale stretto legame tra Medea e il cofanetto sembra trovare riscontro anche nel frammento 534 delle *Rhizotómoi* (Le ricercatrici di erbe), tragedia attribuita a Sofocle, in cui Medea è descritta nell'atto di raccogliere erbe malefiche e riporle in ceste segrete (*kalyptai kistai*)[44].

Fig. 7. *Medea ringiovanisce un ariete*. *Hydria* attica, Pittore di Copenhagen, da Vulci, 470 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

[42] (GALASSO 2013, p. 234)
[43] (GALASSO 2013, p. 235)
[44] (BAGGIO 2016, pp. 175-177)

Iconograficamente, Medea è dapprima rappresentata come una qualsiasi donna greca, abbigliata di chitone e *himation*; a partire dall'ultimo ventennio del V secolo, a questa raffigurazione si affiancano le immagini di Medea barbara con abbigliamento di tipo orientale, come mostra l'*hydria* del Pittore di Meidias (fig. 8), che la connota come maga e straniera in contrasto alle sue accompagnatrici[45].

Fig. 8. *Medea nel giardino delle Esperidi*. *Hydria* attica, Pittore di Meidias, 420 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

A partire dall'inizio del IV secolo a.C. il personaggio di Medea abbigliato all' "orientale" emerge anche in ambito italiota, in una nuova iconografia che pare risentire sensibilmente dell'influenza teatrale, forse favorita dall'assenza di una tradizione consolidata come nella madrepatria[46]. È un ceramografo della cerchia del Pittore di Policoro a raffigurare per la prima volta Medea trionfante che fugge da Corinto dopo l'uccisione dei figli a bordo del magico carro del Sole, tirato da due draghi, che la condurrà in salvo da Egeo, re di Atene. La scelta del nuovo soggetto è stata motivata con la profonda impressione suscitata dalla *Medea* di Euripide (rappresentata nel 431 a.C.), di cui il suddetto episodio rappresenta l'epilogo innovativo[47]. Il celebre cratere a calice lucano a figure rosse[48] (fig. 9), datato al 400 a.C., raffigura Medea sul carro che si staglia trionfalmente contro il Sole, mentre a terra giacciono da una parte i corpi dei figli riversi su un altare, con accanto il vecchio pedagogo e la nutrice disperati, dall'altra Giasone inerme e rassegnato; nella parte superiore, si levano due Erinni alate a circondare la protagonista[49].

[45] (ROSCINO 2006, pp. 234-238)
[46] (GALASSO 2013, p. 240)
[47] (GALASSO 2013, p. 237)
[48] (TODISCO 2003, p. 391, L 14)
[49] (GALASSO 2013, p. 238)

Fig. 9. *Fuga di Medea*. Cratere a calice lucano, Pittore vicino al Pittore di Policoro, 400 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

I corpi dei bambini sono lasciati a terra, a disposizione del padre, un gesto che denota l'indifferenza della madre per la sorte dei figli[50]. Questo particolare è un dato importante per non considerare il prodotto del ceramografo una mera illustrazione del *topos* teatrale introdotto da Euripide. Se infatti l'autore del vaso avesse assistito davvero alla *Medea* di Euripide, gli sarebbe rimasto impresso come a più riprese Medea neghi a Giasone di avvicinarsi a lei e ai corpi dei figli:

ΙΑ. Θάψαι νεκρούς μοι τούσδε καὶ κλαῦσαι πάρες.	GIASONE. Lascia che io seppellisca e pianga questi morti.
ΜΗ. Οὐ δῆτ', ἐπεί σφας τῇ δ' ἐγὼ θάψω χερί, φέρουσ' ἐς Ἥρας τέμενος Ἀκραίας θεοῦ, ὡς μή τις αὐτοὺς πολεμίων καθυβρίσῃ τυμβοὺς ἀνασπῶν· γῇ δὲ τῇδε Σισύφου σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου.	MEDEA. No davvero, perché li seppellirò io con questa mano, portandoli al santuario di Hera, la dea Acraia, così che nessuno dei nemici li oltraggi, rivoltando la tomba. A questa terra di Sisifo assegneremo una festa sacra e riti solenni per l'avvenire, in contraccambio di questo empio delitto[51].
ΙΑ. Στείχω, δισσῶν γ' ἄμορος τέκνων.	GIASONE. Vado, ma privo dei miei figli[52].
ΙΑ. ὤς μοι τέκνα κτείνασ' ἀποκωλύεις ψαῦσαί τε χεροῖν θάψαι τε νεκρούς.	GIASONE. Dopo aver ucciso i miei figli, mi impedisci di toccarli con le mani e di seppellire i corpi[53].

Medea quindi fugge sul carro del Sole portando con sé i cadaveri dei figli, opponendo un netto rifiuto alle richieste di Giasone. Ella stessa darà sepoltura ai figli nel santuario di Era Akraia, affinché nessuno possa oltraggiare la loro tomba a causa dei delitti della madre, ed istituirà delle

[50] (CARUSO 2005, pp. 346-347)
[51] EUR. *Med.* vv. 1377-1383 (trad. E. CERBO)
[52] EUR. *Med.* v. 1395 (trad. E. CERBO)
[53] EUR. *Med.* vv. 1410-1412 (trad. E. CERBO)

cerimonie sacre ad espiazione della loro morte ingiusta: a Corinto si celebravano ogni anno gli *Akraia*, in occasione dei quali sette bambini e sette bambine di nobile stirpe venivano segregati nel santuario di Era, dove per tutto l'anno dovevano compiere sacrifici espiatori, fino alla celebrazione della festa successiva[54].

La scarsa importanza per la sorte dei figli che traspare invece dalla Medea raffigurata è denunciata ancora più chiaramente dall'anfora del Pittore di Dario[55] (fig. 10) del 340 a.C., dove il corpo di una piccola vittima rotola addirittura fuori dal carro in fuga[56].

Fig. 10. *Fuga di Medea.* Anfora apula, Pittore di Dario, da Ruvo di Puglia, 340-330 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

In questo caso il pittore, costretto anche dalla forma del vaso, sviluppa la scena su un registro stretto e lungo, ponendo le figure sullo stesso piano: Medea fugge sul carro che sta a terra, inseguita da un giovane a cavallo (Giasone), con al seguito due guerrieri; dalla parte opposta stanno un'Erinni armata di spada e la dea Selene a cavallo[57].

Fa eccezione solo un cratere a campana falisco della seconda metà del IV secolo (fig. 11), raffigurante semplicemente Medea sul carro, fra le nubi, che regge i corpi dei figli[58]. Il vaso richiama fedelmente l'epilogo della tragedia, pur nella sostanziale autonomia dello schema iconografico.

Fig. 11. *Medea sul carro*. Cratere a campana falisco, 340-330 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

[54] (CARUSO 2005, p. 345)
[55] (TODISCO 2003, p. 458, Ap 158)
[56] (CARUSO 2005, p. 347)
[57] (GALASSO 2013, p. 241)
[58] (CARUSO 2005, p. 343)

Fig. 12. *Medea infanticida*. Anfora campana a collo distinto, da Nola, 350-330 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

Un'ulteriore scena rappresentata sui vasi magnogreci che fa riferimento al dramma euripideo è la vendetta di Medea sulla nuova sposa di Giasone. Due crateri a campana apuli, attribuiti l'uno al Pittore di Dolone e l'altro ad un pittore della cerchia del Pittore dell'Ilioupersis, datati rispettivamente all'inizio e alla metà del IV secolo a.C., raffigurano l'offerta alla principessa Creusa dei doni avvelenati e la sua successiva morte[59]. Quest'ultimo vaso riunisce in un unico quadro il padre Creonte, che accorre da sinistra, e i due bambini, latori dei doni, che si allontanano scortati dal pedagogo. Il richiamo alla tragedia è esclusivamente contenutistico, non riferito alla scena teatrale, dato che questo episodio non è rappresentato ma solo riferito dal messaggero. Tuttavia vi sono comunque delle discrepanze rispetto al testo: il re Creonte raggiunge la figlia quando è ormai morta, ed è Giasone a condurre i due figli fuori dalla reggia e a portarli via[60].

Nelle immagini dipinte su due anfore a collo distinto campane della seconda metà del IV secolo viene introdotto nel repertorio italiota il tema dell'infanticidio commesso da Medea a Corinto in risposta al ripudio di Giasone. Se la fuga trionfale aveva colpito l'immaginario popolare, l'uccisione dei figli dovette colpire profondamente la sensibilità del pubblico: Euripide stesso, pur non rappresentandola sulla scena, descrive la vicenda come un atto contro natura (EUR. *Med.* vv. 1279-1292)[61]. Sull'anfora databile tra il 350 e il 330 a.C. (fig. 12), Medea ha già ucciso uno dei figli, riverso su un altare, mentre l'altro è in fuga verso sinistra, ma viene trattenuto per i capelli dalla madre. In alto a destra il Pedagogo in secondo piano osserva impotente la scena[62].

Fig. 13. *Medea infanticida*. Anfora campana a collo distinto, Pittore d'Issione, da Cuma, 340-330 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

Dal punto di vista strettamente iconografico, Medea conserva l'elemento "barbaro" già attribuitole nelle rappresentazioni della fuga da Corinto: la donna è caratterizzata dalla *kidaris* e da un chitone sotto il quale spuntano lunghe maniche bianche. Il capo d'abbigliamento più fortemente connotante è tuttavia l'*himation* arrotolato intorno ai fianchi e annodato sul davanti, in maniera del tutto inconsueta rispetto alle altre rappresentazioni del personaggio[63]. Anche la Medea raffigurata sull'anfora del Pittore di Issione[64] (fig. 13), datata tra il 340 e il 330 a.C., nell'atto di

[59] (GALASSO 2013, p. 241)
[60] (CARUSO 2005, p. 344)
[61] (GALASSO 2013, p. 244)
[62] (TODISCO 2003, p. 513, C 18)
[63] (ROSCINO 2006, p. 241)
[64] (TODISCO 2003, p. 520, C 45)

uccidere uno dei figli, presenta l'*himation* annodato nello stesso modo. Tale aspetto è stato opportunamente definito come "typischer Gewandschürzung der Opferschlächterin"[65], proponendo un confronto con il drappeggio tipico dei sacerdoti impegnati nelle pratiche sacrificali, come testimoniano numerose raffigurazioni attiche. Il parallelismo mette in luce la caratterizzazione della Medea "campana" raffigurata come un'officiante di un rito religioso, che procede ad un sacrificio umano[66]. Anche l'ambientazione rappresentata è connotata da sacralità: sulla prima anfora (fig. 12) si notano le bende poste sullo sfondo e l'altare su cui è riverso il corpo del fanciullo già ucciso; sulla seconda anfora (fig. 13) è presente un altare sormontato da un piccolo simulacro di Apollo su un pilastro[67]. Nonostante l'infanticidio consapevole e premeditato sia un tema innovativo della tragedia euripidea, la raffigurazione di tale ambientazione si discosta dal testo: mentre nel dramma l'uccisione dei figli si compie dentro casa, i ceramografi italioti tendono a rappresentare il delitto all'interno di un santuario. L'adozione di uno scenario sacro per il delitto potrebbe presentare l'infanticidio come un deliberato sovvertimento del sacrificio regolare, o come un residuo figurativo dell'antica natura sacerdotale di Medea[68].

Nella produzione apula, l'aspetto "orientale" di Medea compare solo nell'ultimo trentennio del IV secolo a.C., sul cratere a volute del Pittore dell'Oltretomba[69], in cui è presente l'intera vicenda dell'eroina (fig. 14)[70]. I personaggi che popolano la scena sono numerosi e spesso identificabili tramite iscrizione.

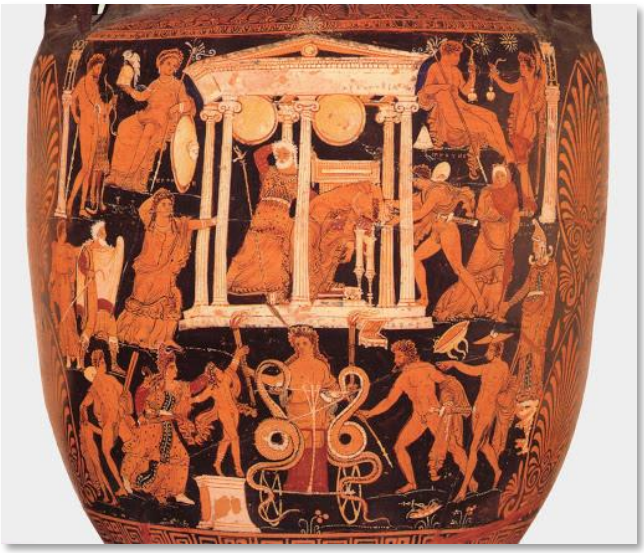

Fig. 14. *Avventure di Medea a Corinto*. Cratere a volute apulo, Pittore dell'Oltretomba, da Canosa, 320 a.C. (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1378)

Al centro in primo piano è raffigurato un tempio, secondo lo schema che richiama la rappresentazione del defunto dentro un *naiskos*, in cui si svolge la morte straziante di Creusa (KPEONTEIA), accovacciata sul trono, mentre il padre Creonte (KPEΩN) cerca di risollevarla. Da sinistra accorre la madre Merope (MEPOΠH) e dietro di lei il Pedagogo e una serva. Dall'altra parte giunge invece il fratello della principessa (IΠΠOTHS) che cerca di toglierle gli indumenti avvelenati. La zona superiore è popolata da dèi ed eroi. In basso la scena è incentrata propriamente

[65] SCHMIDT 1992 (citato da C. ROSCINO 2006)
[66] (ROSCINO 2006, pp. 241-242)
[67] (CARUSO 2005, p. 344)
[68] (CARUSO 2005, p. 345)
[69] (TODISCO 2003, pp. 482-483, Ap 219)
[70] (ROSCINO 2006, p. 242)

su Medea, abbigliata alla maniera "orientale": sulla sinistra è rappresentato l'episodio dell'infanticidio, in cui l'eroina sta per assestare il colpo mortale ad uno dei due figli in piedi sull'altare, trattenendolo per i capelli, mentre l'altro figlio sembra protetto da un giovane soldato[71]. Accanto è posto il carro, tirato dai draghi e guidato tuttavia da Oistros (ΟΙΣΤΡΟC), personificazione del Furore: il fatto che sul carro non ci sia Medea è spiegabile attraverso la convenzione compositiva della pittura vascolare greca di V e IV secolo a.C. di evitare la "narrazione continua", utilizzata invece nei fregi marmorei dove uno stesso personaggio è rappresentato come protagonista di una sequenza di episodi. Questo nell'iconografia vascolare non succede mai, quindi una volta raffigurata Medea nell'episodio dell'infanticidio, il pittore non poteva riprodurre la protagonista anche sul carro del Sole, allora ricorre all'espediente di Oistros[72]. A destra del carro, infine, accorre Giasone e dietro di lui un uomo in abiti orientali con iscrizione ΕΙΔΟΛΟΝ ΑΗΤΟΥ, probabilmente il fantasma del padre Eeta[73].

Studiosi della materia come Carl Robert[74] e Louis Séchan[75] non hanno dubbi sulla correlazione tra questo vaso e la tragedia euripidea, mentre altri, tra cui Oliver Taplin, sostengono che la presenza del portico centrale, del pedagogo, dell'azione violenta e drammatica e del carro sia indice di una influenza tragica, ma non da parte della tragedia euripidea, bensì di un dramma perduto[76].

A ben vedere, la personalissima rielaborazione adoperata dal Pittore dell'Oltretomba combina tre motivi 'euripidei' già attestati nella tradizione italiota e normalmente raffigurati da soli: la fuga di Medea sul carro del Sole introdotta dal pittore della cerchia del Pittore di Policoro (fig. 9), la vendetta di Medea sulla principessa Creusa rappresentata dal Pittore di Dolone e dal Pittore dell'Ilioupersis, e infine l'episodio dell'infanticidio raffigurato sulle due anfore campane (figg. 12-13)[77]. Secondo quest'ottica la composizione del Pittore dell'Oltretomba appare non un'illustrazione diretta o particolarmente influenzata dalla tragedia euripidea o da qualsiasi altra tragedia perduta, ma un'innovativa *summa* del mito della rivincita di Medea.

Conclusione

L'analisi appena compiuta ha inteso evitare di considerare la produzione vascolare magnogreca a soggetto mitologico come un blocco monolitico all'interno del quale catalogare i manufatti in "more than likely related to" "probably related to" "evidently related to" "closely related to"[78] e così via: in una visione eccessivamente ottimistica della questione si potrebbe infatti incorrere nell'errore di considerare gli aspetti primari dello studio iconografico come meri dati anagrafici, sepolti dalla volontà affannosa di scovare il rimando tragico fra le righe di un'immagine. In realtà, il rapporto tra le scene vascolari e il teatro è un aspetto di un fenomeno molto più vasto: le scene del mito nella ceramica magnogreca vanno inquadrate anzitutto in quanto immagini su vasi, prendendo in considerazione il repertorio iconografico, l'adattamento della raffigurazione alla forma del vaso, la *techne* dell'artigiano, le consuetudini della bottega in cui opera; in secondo luogo va analizzato il contesto di rinvenimento di tale vaso, la clientela che l'ha commissionato, la destinazione funeraria

[71] (REBAUDO 2013, p. 264)
[72] (GALASSO 2013, p. 246)
[73] (REBAUDO 2013, p. 265)
[74] Cfr. ROBERT, *Bild und Lied*, 1881
[75] Cfr. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique grecque*, 1926
[76] (TAPLIN 2007, pp. 255-256)
[77] (REBAUDO 2013, pp. 266-268)
[78] Espressioni utilizzate da Taplin e dalla tradizione che ne fa da modello.

e il corredo insieme a cui si è scelto di deporlo; solo infine, si può valutare l'eco del teatro, aspetto aggiuntivo di un quadro ampio e ricco di elementi che cooperano per la comprensione globale dell'opera.

Ciò non esclude, tuttavia, l'esistenza di un punto di incontro fra tragedia e iconografia vascolare, collocato sul livello superiore della storia mitica, della *fabula*, o di quello che già Carl Robert nel 1881 chiamò *Volksvorstellung*, ovvero l'immaginario popolare che da un lato genera (ed è al contempo alimentato da) la tragedia e i suoi codici, e dall'altro genera (ed è al contempo alimentato da) l'arte figurativa e i suoi codici. Quando un racconto, drammaturgico o figurativo, magari articolato in maniera del tutto originale rispetto alla tradizione precedente, entra nel patrimonio mitico di una cultura, esso può confluire e modificarsi in varie forme, senza essere una traduzione diretta e priva di proprie peculiarità artistiche.

Nel caso di Medea, esemplare in tal senso risulta il cratere del Pittore dell'Oltretomba, che prova come la ceramica magnogreca non rappresenti tragedie o *performances* teatrali, e che risulta vano e inconcludente dibattersi nella ricerca esegetica interpellando la tragedia euripidea (Robert e Séchan) o una tragedia di qualsiasi altro autore (Taplin), quando la risposta risiede nell'immagine stessa: con la combinazione dei tre momenti delle avventure corinzie di Medea, il Pittore dell'Oltretomba ripercorre la tradizione iconografica a lui precedente che aveva raffigurato gli eventi singolarmente. In questo modo, il cratere rappresenta l'esito ultimo di un fenomeno complesso, che, seppur partito da un'innovazione euripidea apportata al patrimonio mitico comune, ha dispiegato una consolidata, peculiare e autonoma tradizione iconografica, tanto che il Pittore dell'Oltretomba, più che operare un rimando alla scena di Euripide, sembra richiamare le scene dei suoi predecessori ceramografi, rimanendo tra l'altro fedele alle regole della rappresentazione sinottica usate nella ceramografia italiota per il montaggio dei diversi episodi.

A conclusione di questo percorso, si può ben comprendere come la produzione vascolare magnogreca sia immagine di una realtà socioculturale di cui il mito tragico è un ulteriore apporto, non una chiave di lettura.

BIBLIOGRAFIA

BAGGIO M. (2016), *Tra testo e immagine: il sistema degli oggetti nella Medea di Euripide*, in A. COPPOLA, C. BARONE, M. SALVADORI (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese*, Padova, pp. 165-183

CARUSO F. (2005), *Medea senza Euripide*, in R. GIGLI (a cura di), *Megalai Nesoi*, Catania, pp. 341-354

CERBO E. (2018), *Euripide: Medea*, Milano

FERRARI A. (2019), *Dizionario di Mitologia*, Milano

GALASSO S. (2013), *L'immagine di Medea tra VII e IV sec. a.C.*, in G. BORDIGNON (a cura di), *Scene dal mito: Iconologia del dramma antico*, Venezia, pp. 228-262

GAZZOLDI E. (2013), *Sguardi su Medea: Volti di un mito*, Pavia

GRAVES R. (2018), *I miti greci*, Milano

ISLER-KERÉNYI C. (2000), *Immagini di Medea*, in B. GENTILI, F. PERUSINO (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, pp. 117-138

LOZZA G. (2006), *Il mito di Medea*, in L. NISSIM, A. PREDA (a cura di), *Magia, gelosia, vendetta: il mito di Medea nelle lettere francesi*, Milano, pp. 13-32

MANUELLO P. (2011), *La Trattazione del Mito Argonautico nella Pitica IV di Pindaro e in Apollonio Rodio*, «Digressus. The Internet Journal for the Classical World» 11, 2011, pp. 74-152

MENICHETTI M. (2007), *Metis e regalità nell'iconografia dei principi tirrenici di età arcaica: L'esempio di Dedalo e Medea*, in P. SCARPI, M. ZAGO (a cura di), *Regalità e forme di potere nel Mediterraneo antico*, Padova, pp. 117-136

REBAUDO L. (2013), *The Underworld Painter and the Corinthian Adventures of Medea*, in G. BORDIGNON (a cura di), *Scene dal mito: Iconologia del dramma antico*, Venezia, pp. 263-273

ROMAGNOLI E. (1929), *Esiodo: I poemi*, Bologna

ROSCINO C. (2006), *Σχήματα: L'abbigliamento nella ceramica italiota e siceliota a soggetto tragico*, Napoli

TAPLIN O. (2007), *Pots & Plays, Interactions between Tragedy and Greek Vase-Paintings of the Fourth Century B.C*, Los Angeles

TEDESCHI G. (2010), *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste

TODISCO L. (2003), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma